

MODOS DE COMUNICACION  
EN *VISION DEL AHOGADO*, DE JUAN JOSE MILLÁS

MARTA ISABEL MIRANDA  
New World School of the Arts

La narrativa de Juan José Millás presenta a unos personajes que se caracterizan por su incapacidad de comunicarse con el mundo que los rodea. De ahí que con frecuencia, el acto de escribir o los monólogos, ambas formas que requieren un solo interlocutor, revelan al lector mucha más información sobre los personajes que los diálogos. La comunicación entre los personajes y entre éstos y el mundo que los rodea, en muchos casos no se logra con palabras y se manifiesta violentamente.

*Visión del ahogado* presenta a unos individuos que pertenecen a la misma generación. Una generación que había sido testigo de un pasado donde el aburrimiento dominaba una vida sin grandes aspiraciones, donde los años de formación intelectual aparecen deformados por el recuerdo de las aulas y baños de una academia en los que los estudiantes se masturbaban o hacían el amor con la chica de turno. Estos jóvenes ahora comparten un presente donde el fracaso hace acto de presencia.

La novela está narrada en tercera persona por un narrador heterodiegético, pero que lo sabe todo. Es omnisciente: «Sabe, mientras gira ligeramente el cuello» (p. 64), «Jorge lo sabe y se defiende» (p. 66), «Piensa por un momento» (p. 45). El narrador sabe lo que los personajes sienten, piensan y conocen. El uso del estilo indirecto libre permite al narrador adentrarse en la conciencia de los personajes y revelar su mundo interior. Lo que los per-

sonajes saben, temen y sienten muchas veces lo sabemos a través de la voz narrativa.

El narrador mantiene su distancia, no siente ni desprecio ni compasión por los personajes del mundo que narra. Como un investigador de conciencias y comportamientos, se aleja lo suficiente para hacer sentir al lector su función de observador y testigo. Es vigilante incansable de todos los movimientos internos y externos de los personajes. Esta actitud de observación y de indiferencia para con los personajes se trasmite al lector de la novela, que también observa.

Al leer *Visión*, el lector se siente como si presenciara una proyección cinematográfica. Los capítulos son cortos y el tiempo narrativo dura apenas unas horas. Los capítulos son como pequeñas escenas que al estar ocurriendo al mismo tiempo, pero en diferentes espacios, van apareciendo rápidamente para expresar su simultaneidad. Mientras Julia y Jorge están en el apartamento, «el Vitaminas» atraca la farmacia del padre del Lefa y se esconde en el sótano en tanto la policía lo busca afanosamente y Villar ejecuta sus llamadas telefónicas. Entre los capítulos ubicados dentro del breve presente —esa mañana lluviosa— aparecen aquellos que evocan el pasado. Un pasado anterior que se refiere a los años de estudiantes que compartieron, y un pasado más cercano, cuando Jorge decide que es hora de cumplir la promesa que se había hecho, la de poseer algún día a Julia.

El narrador se limita a observar y narrar. Algunas veces se detiene para dar su opinión o hacer comentarios sobre el comportamiento, actitud o pensamiento de los personajes. El texto se revela al lector tanto a través de la voz del narrador como a través de las imágenes que ve proyectadas frente a él. Por otro lado, los personajes se comunican entre sí y se revelan de varias formas: sus violentas relaciones de amor y de amistad; la múltiple focalización; las miradas; los diálogos breves y los monólogos.

Todos estos modos de comunicación sirven para arrojar a la luz la interioridad de los personajes. El uso de estas técnicas narrativas para expresar aquello que los diálogos son incapaces de revelar, sugiere la imposibilidad por parte de los personajes de comunicarse con los otros. El aislamiento y la soledad provocan el miedo a abrirse y dar a conocer a otros su mundo interior. Este mundo lo revelan cuando se encuentran a solas, sin testigos.

La vida que optan por tomar los personajes para disipar el do-

lor provocado por «tanto paso perdido» (p. 16), por aquella realidad que era sinónimo de fracaso (p. 29), por la falta o imposibilidad de comunicación es la de la transgresión, la violencia y el dolor. Para Jorge, el hacer el amor con Julia es como una «venganza» que se había prometido el día que la conoció: «Jorge no ha concebido nunca otras relaciones que las basadas en la violencia y la transgresión» (p. 90).

Para Julia el dolor provocado por los golpes es una reivindicación, le ayuda a sentirse hermosa y deseada por Jorge. Esta agresividad la ve Julia como «una guerra cuyos sucesos y cadáveres vengan definitivamente un pasado flébil y estólido» (p. 91). La entrega amorosa les sirve además para desconectarse del mundo exterior, para rendirse ante «la dulce pérdida de su voluntad, tan ligada siempre a los aspectos disciplinarios de la vida» (p. 43).

Liberación y venganza contra el mundo parecen sugerir también las acciones de Jesús Villar y del «Vitaminas». «El Vitaminas» atraca farmacias por un instinto delictivo que le permitía la transgresión, la ruptura con «la presión del calco sobre el que actuaba el peso del modelo que habría de poner límite y detalles a toda su existencia» (p. 52) y para poder llegar a sentirse dueño de sus actos: «Las pocas veces que he tenido la sensación de ser dueño de mí, de dirigir mi propia suerte, de determinar el acontecer de mis necesidades, o de distribuir las exigencias de mi casualidad, coincidieron siempre con el desarrollo de alguna actividad delictiva, o en consecuencia peligrosa» (p. 48). Jesús Villar también se dedica a ejercer maldades contra el mundo. La angustia y el dolor que le provoca el escuchar a Rosario hablar del «Vitaminas» y sentir su desamor por él, se exterioriza a través de su agresividad contra el mundo, su falta de caridad y su deseo de venganza.

Transgredir, romper las normas, las leyes que se nos imponen, tanto como provocar el daño y el dolor violentamente es la forma en que estos personajes se revelan y se vengan de un mundo que los ha destinado al fracaso. La transgresión y la provocación del daño o el dolor se ve tanto al nivel de los sentimientos íntimos de las personas (así en la relación entre Julia y Jorge) como a un nivel más amplio, el que va dirigido al mundo en general (como lo son los actos de violencia del «Vitaminas» y Jesús Villar). Los personajes se afirman a través de la transgresión, se sienten dueños de sí en un mundo en el que se ven expuestos a la manipulación

por parte de unas normas sociales establecidas a priori, que les impiden la libertad. Al romper con estas normas que los llevan al fracaso, encuentran la satisfacción de un triunfo en el que se afirman y son capaces de controlar sus acciones. Ese triunfo aunque sea temporal (ambos, Villar y «el Vitaminas», son castigados por la policía) provoca el placer.

En *The Structure of Evil*, Ernest Becker afirma que muchas veces las tendencias fetichistas coinciden con las masoquistas. El masoquismo y el sadismo los ve como una «pobreza de comportamiento» (p. 182) y éstos junto con la tendencia fetichista sugieren un tipo de ineptitud ante la vida por parte del que lo padece. Se reflejan estas tendencias en la torpeza con que estos personajes, relativamente débiles y limitados, intentan acercarse al mundo de los objetos y a la realidad que los rodea (p. 182).

Los personajes en *Visión* rompen las barreras de lo establecido para entrar en el mundo de lo prohibido. Son personajes limitados por la realidad que les ha tocado vivir que intentan desesperadamente existir. El abrigo rojo de botones grandes de Julia (p. 174, p. 183, p. 211, p. 218) que recuerda Jorge constantemente adquiere un carácter fetichista dentro de la obra. El fetichismo, afirma Becker, «represents a relatively desperate attempt by a limited organism to come to grips in some satisfying way with a portion of reality» (p. 179). Cuando no se encuentra nada en el mundo en lo que se pueda depositar la energía, nada que infunda sentido a la vida, entonces se recurre a la búsqueda de un objeto que enriquezca nuestra existencia y le dé razón de ser.

Los elementos masoquistas y sádicos que aparecen en *Visión* (la relación entre Jorge y Julia) reflejan la incapacidad, por parte de los personajes, de reconocer el valor esencial de un ser humano.

«The sado-masochist is someone who has trouble believing in the validity and sanctity of people's insides —their spirit, personality, or self. These insides could be his own or other's; if they are his own he tends to be masochistic, if they are others' he tends to be called a sadist.» (Becker, 1968, p. 182).

De manera que Julia, masoquista, se entrega a Jorge en un acto de devaluación, de aniquilación del propio ser. Jorge, sádico, subestima a Julia. Expresa su desprecio ante los modelos de comportamiento que ha escogido: el cine y las canciones populares. Ambos, al subestimar la personalidad del ser (Julia su propio ser y

Jorge el ser de Julia), vuelcan las energías hacia el cuerpo humano. El masoquista, Julia, le permite al sádico, Jorge, penetrar dentro de su ser y encubrir su personalidad.

Según Becker este deseo, por parte del sádico, de borrar la interioridad del otro radica en la distinción que éste hace entre lo público y lo privado, entre el interior y el exterior. Esta distinción puede surgir de una negación a la libertad y espontaneidad de las relaciones. Precisamente es Jorge quien no da facilidades a Julia cuando ella intenta abrirse y ser honesta con él. Le da miedo que las conversaciones giren en dirección al campo de la intimidad. El sádico, como Jorge, intenta anular la interioridad del otro porque puede ser «peligrosamente explosiva» o porque ese otro puede ser sólo un cuerpo cuya interioridad se ha degradado y perdido valor. El deseo del sádico de fundir el mundo en una sola unidad se ve obstaculizado por su tendencia a diferenciar entre el interior y el exterior de las cosas y su incapacidad de ver a las personas como unidades íntegras. De ahí que los medios que utiliza para alcanzar esa unidad que desea se relacionan con la violencia y el aniquilamiento (Becker, 1968, pp. 183-184). El dolor físico sirve para estimular «el verdadero nervio de la vida». Ese dolor físico que penetra hasta la médula y lo sacude, es el que hace sentirse vivo al sádico. Según Becker, es en este momento en el que el sádico siente que la realidad se expone y se quiebran las divisiones entre lo interior y lo exterior. Al eliminarse esta diferencia se siente el placer porque se alcanza esa unidad del mundo que se desea. Es lógico entonces que las relaciones de Jorge hayan estado siempre basadas en la violencia. El placer que Jorge siente cuando provoca dolor es un placer que radica en la venganza, en el hecho de poder ejercer con maestría su fuerza, de sentirse poderoso y dueño de sí. Para poder ejercer su poder Jorge, el sádico, necesita relacionarse con personas que pueda manipular, con personas como Julia, masoquista, incapaz de reconocer su valor interior. El sádico como Jorge, manipula el cuerpo porque no tolera reconocer la interioridad de los otros o se niega a reconocer esa interioridad como válida.

La focalización en la novela es mayormente de los personajes, focalización interna. A veces se presenta el punto de vista de Julia, otras veces el de Jorge o el del «Vitaminas», sin faltar el de Villar o el del «Ratón». Esta multiplicidad de puntos de vista es reflejo de la inestabilidad de los personajes. Los personajes, como el na-

rrador, observan el mundo a su alrededor y al observar revelan su mundo interior. (Mieke Bal ya ha expresado la idea de que la imagen que recibimos del objeto focalizador siempre va teñida de su actitud y estado de ánimo (Bal, 1985, pp. 106-110). Se muda la perspectiva constantemente. No se puede hablar de un personaje cuya mirada rijan el texto. Cada una de estas miradas, de estos ojos que observan inventa, recrea o imagina su propia «realidad». Una realidad que se funda en unos modelos cuyas bases son demasiado débiles e inestables, en unos modelos que se alejan de la realidad ofreciendo sólo fracaso. Recrean otra «realidad» basada en el cine de Hollywood y las canciones populares para olvidar la destructora que los circunda. La subjetividad de la novela se intensifica, no sólo porque la focalización oscila entre la del narrador y la de los personajes, sino también debido al frecuente cambio de perspectivas. La subjetividad se multiplica y se hace notar.

Este cambio de perspectiva se observa claramente cuando aparece la misma escena vista por diferentes personajes. Así ocurre con la primera escena donde Jorge, al identificar a Luis entre la muchedumbre del metro, desvía la mirada y pretende atarse uno de los zapatos (p. 17). Más adelante es «el Vitaminas» quien recuerda a Jorge «al inclinarse delicadamente sobre el zapato izquierdo» (p. 49). Inclusive Villar recuerda dos veces este momento (p. 85 y p. 198). Desde diferentes puntos de vista se narra también el día en que Julia y Jorge se ven por primera vez. Día en que Jorge llama por primera vez a Luis «el Vitaminas» y en que se jura «que un día te veré desnuda y que te besaré porque tú me lo pidas» (p. 35). La primera vez que se narra este incidente, la focalización es la de Jorge (pp. 34-35), más adelante, la focalización es la de Julia (p. 40), la perspectiva del «Vitaminas» aparece en el undécimo capítulo (p. 75), y por último Jorge vuelve a mencionar con cierta satisfacción el cumplimiento de esa deuda (p. 183, p. 212) que por fin queda saldada.

A esta diversidad de perspectivas cambiantes, a la brevedad de los capítulos, a los saltos temporales y la simultaneidad de las escenas, se une el desorden cronológico de la novela. *Visión* no está narrada de forma lineal. A pesar de que el narrador sabe lo que va a ocurrir, la novela se va desarrollando en fragmentos del presente y del pasado. Se nos van revelando los hechos parciales y desordenadamente. Cada capítulo, cada mirada revela una verdad, pero una verdad subjetiva. Para que el lector no se pierda demasiado

dentro de tanto desorden, el narrador nos ofrece señales auditivas como la sirena del camión cisterna (p. 51, p. 197, p. 178), y visuales como el autobús que se detiene frente al portal del edificio donde vive Julia (p. 136, p. 177, p. 179, p. 198) que nos ubican inmediatamente en un tiempo y en un espacio determinado.

Este resquebrajamiento, desorden y multiplicidad de tipo estructural sugiere un movimiento incesante, una falta de permanencia y de estabilidad, una inquietud y un deseo de escapar. Los personajes de *Visión* huyen, y no sólo huye «el Vitaminas», perseguido por la policía, sino que los otros personajes también intentan zafarse de una realidad que sólo les proporciona fracaso. Una realidad que exige cierto orden, que impone la disciplina de un horario (p. 55), que ofrece unos determinados modos de pensar y de comportarse, que impone una forma de vida que habían heredado (p. 126) y que pretenden cambiar (p. 108). Una realidad donde se desatan, se rompen, se intercambian los lazos afectivos. Así Rosario, al no lograr mantener a Luis a su lado, termina casándose con Villar, a quien no ama («con la conciencia propia de una mujer que no ama a aquel a quien se dirige» p. 162). Jorge se amanceba con Julia, no por amor, sino para saldar una deuda que tiene desde que la conoció (p. 183). Su relación con Julia no está basada en el amor, sino «en la violencia y la transgresión» (p. 90). «El Vitaminas» se casa con Julia, pero sin amor (p. 140). Inclusive Villar vuelca su violencia para con su esposa al pensar que cuando llegue a la casa le pegará con el «cenicero grande de cristal que está sobre la mesa» (p. 163).

Las relaciones de amor y de amistad no son verdaderas: «su amistad había sido un atributo más entre los que caracterizaron su adolescencia, y que por lo tanto estaba destinada a diluirse —al igual que el resto de los atributos— en las aguas de la madurez» (p. 57). Estas relaciones son pasajeras y falsas y se rompen e intercambian por su falta de solidez. Este tipo de relaciones humanas era el que habían aprendido a practicar desde jóvenes. Las chicas no eran ni amigas ni amantes, «las relaciones que la mayoría masculina mantenía con estas chicas no eran pues muy diferentes de las que mantenían con las mesas, las paredes, o ciertos rincones de la academia» (p. 78).

El origen o causa de la falsedad de las relaciones humanas se puede encontrar en los modelos que estos adultos han tenido: el cine y las canciones populares que jugaron un importante papel en

su juventud. El aburrimiento lo entretienen en las salas de cine. El cine es un modo de recrearse, de desconectarse de la realidad, de escapar a un mundo ficticio que les proporciona un modo de vivir diferente, una opción que su medio ambiente no les brinda. De esta manera los personajes aprenden a falsear su realidad. Sus comportamientos se ven modelados por las películas americanas. Los personajes fingen ser algo que no son. Incapaces de dar sentido a la vida que les ha tocado vivir, huyen y se recrean inventando otras realidades. A los personajes los mueve esta constante persecución, pero siempre en círculos concéntricos. Este movimiento en círculos, que van disminuyendo de tamaño, alude al movimiento de una barrena como si los personajes se fueran enterrando en su realidad. Una realidad que no parece ser otra cosa que un sinónimo de fracaso y de la que no pueden escapar. Este movimiento circular recuerda al «Vitaminas» dando vueltas por el barrio que lo vio crecer y conoce bien, pero es precisamente allí donde es atrapado por la policía.

Los cambios de focalización se pueden relacionar con la insistencia en «la vigilancia» y la «observación» que se manifiesta en la novela. Todos los personajes ven, miran, observan y vigilan. Desde el principio de la novela parece haber ojos escondidos que observan, que persiguen los movimientos de los personajes que a su vez huyen y se esconden. Jorge esquiva la mirada de Luis cuando lo ve en la boca del metro. El desconchado del espejo recuerda a Julia el ojo de una de esas cerraduras antiguas. Dionisio, el portero, desde el bar del Cojo vigila los movimientos que puedan ocurrir en el portal (p. 177). La policía, con la ayuda del «Ratón», observa, vigila y persigue los pasos del «Vitaminas» desde el mismo bar. El bar está situado en el barrio por donde deambula Luis y donde él mismo «suponía una fuerte vigilancia policial» (p. 69). Villar, por su parte, confiesa a la policía que él ha estado observándolo todo (p. 84). Jorge, al enterarse de la separación de Julia y Luis, comienza a vigilarla antes de acercársele y siente a la vez el temor de ser vigilado por ella. Las miradas también abundan en el texto. Las miradas como deladoras de lo que no se dice. En la comisaría «Jesús Villar desplaza la *mirada* hacia el costado izquierdo de la habitación [...]. Ve también un archivo de metal [...]. En seguida decide *mirar* al comisario [...] sin alcanzar el nivel de los *ojos* de forma que las *miradas* del policía no anulen las suyas» (p. 68, el subrayado es mío). Luis revela su soledad al afirmar que «no tener a



quien ver a estas alturas de su vida era, más que un hecho doloroso y triste, una situación lamentable» (p. 73). Las miradas revelan la impotencia comunicativa que sufren los personajes. Rosario parece que va a decir algo, pero no lo dice y la hija de Julia con sus miradas hace acto de presencia. Los ojos vigilan, descubren, acusan, identifican a los que pretenden huir de un ambiente de persecución. «El Vitaminas» huye de la policía. Jorge y Julia se encierran en su apartamento para al final expresar, aquél su deseo de escapar para no verse involucrado con la policía, y ésta, su preocupación hacia los efectos que podría tener en su centro de trabajo, en su círculo de amistades y en su familia, el hecho de que se la identificara como la esposa del atracador de farmacias. Así, mirando, vigilando y observando llegan todos al final de la novela sin llegar a «ser nada nunca, sino el testigo de la felicidad de los otros, un espía de los demás, un especialista en detectar los signos que en los demás anunciaran la podredumbre que se manifestaba en él» (p. 227), dice Jorge.

Los personajes de *Visión* miran como en un intento de identificación, o con el deseo de comunicarse. Otras veces las miradas se esquivan revelando lo contrario, el afán de encubrir la identidad, de no ser reconocidos. Pocas son las veces en que las miradas se encuentran, se identifican, o se comunican. Generalmente se observan las miradas y cuando unos están viendo hay otros ojos que los están viendo ver, que observan cómo otros ojos se fijan en otro objeto o persona. La novela está inundada de ojos que miran sin encontrar otros ojos que respondan a esas miradas. Bien sea porque las miradas son secretas o clandestinas, con el fin de delatar o acusar, o porque las miradas se eviten para no ser reconocidos o inclusive porque las miradas pueden revelar un mundo interior doloroso de cuya realidad tratan de escapar. Lo cierto es que los ojos sólo logran concentrarse en la pantalla grande. Esa realidad que observan en el cine es la que pretenden crear para ellos mismos, una realidad falsa. De ahí que Villar piense «que los ojos, más que recibirlos, emiten los espectros que se ordenan en el espacio» (p. 196).

Las miradas se acentúan en el texto a medida que vamos avanzando en la lectura. Unas veces están mudas y otras revelan alguna inquietud por parte del que mira. Además de presentar a los personajes mirando, el narrador los presenta hablando. En los diálogos se trasluce un pacto tácito en el que parece haberse acorda-

do no revelar los pensamientos, inquietudes, deseos o temores de los interlocutores. Los diálogos son generalmente cortos y fríos: «la conversación, que fríamente se desviaba ya hacia los orígenes» (p. 27). Las frases se construyen con esfuerzo (p. 28). A los personajes se les hace difícil indagar en un tema y por lo tanto los diálogos se limitan a temas vulgares. Por ejemplo, en el primer diálogo se habla de la niña, del tiempo, del accidente del metro, del banco, de las clases de Julia, de la mancha del espejo y por último a Jorge le cuesta trabajo decirle a Julia que ha visto a su marido. Aquí se detiene el diálogo y los personajes rememoran momentos del pasado. El resto de la mañana la pareja se dedica a hacer el amor y a hablar sobre las canciones que tanto han influido en Julia. Se procura retrasar o eliminar las conversaciones serias por temor a que se vuelvan demasiado íntimas: «se visten lentamente porque saben que cuando acaben tendrán que hablar» (pp. 181-182), «Jorge no sabe qué hacer. Tiene miedo de que la conversación gire de nuevo hacia el terreno de lo íntimo, porque si ya su propia intimidad le resulta una carga dolorosa, la ajena le parece francamente insoportable» (p. 184). Estas páginas, 182-184, están llenas de momentos de silencio porque al entrar en temas íntimos cuesta trabajo comunicarse.

Los otros personajes que dialogan son Villar y el comisario y «el Ratón» y el policía, pero siempre en diálogos cortos y fríos cuya función es puramente informativa. El diálogo que mantienen Jorge y Luis el día que Luis le informa de que se ha separado de Julia sigue el mismo patrón. Las frases son cortas, los temas son varios y se tratan superficialmente: la niña, el trabajo, el tiempo que hacía que no se veían. Cuando Luis menciona su separación de Julia, Jorge no comprende por qué Luis le ha hablado de Julia, cosa que nunca había hecho. Percibe esta información como «de mal gusto» (p. 59) y con esto se pone fin a la conversación. Los diálogos de esta novela evitan revelar intimidades. La interioridad de los personajes la revela el narrador. Los personajes nunca dan a conocer lo que están pensando al otro que participa en el diálogo. Cuando Jorge y Julia hablan en la primera escena sobre el accidente del metro sabemos que es difícil para Jorge decirle a Julia que ha visto al «Vitaminas» porque es el narrador quien nos lo comunica (p. 28).

De manera que los diálogos, ya sean narrados («ella dice que hoy no tiene muy hinchadas las piernas» (p. 161) o puestos en boca

de los personajes son cortos, superficiales y tienen vedados los temas que se relacionan con la intimidad. No comunican grandes verdades, ni inquietudes, más bien las ocultan exponiendo aquellas más triviales. «Aunque el narrador ceda la palabra a cada uno cuando conviene, imprime al decir de todos una tonalidad sombría, de miedo, de fracaso y de tristeza estéril» (Sobejano, 1987, p. 207).

Las intimidades las revela el narrador entre diálogos, cuando narra lo que los personajes están pensando en ese momento, pero también se manifiestan en unos cuantos monólogos. Los monólogos en *Visión* aparecen en el último tercio de la novela, excepto el monólogo del «Vitaminas» a la puerta de la farmacia (p. 69). Los monólogos tienen una estructura ordenada léxica y gramaticalmente. La sintaxis no está truncada y los pensamientos se desarrollan con orden. Generalmente están presentados por el narrador («dijo casi en voz alta», «dijo en voz alta», «dice», etc.) quien a su vez interrumpe los monólogos para aportar alguna información («no dijo sin embargo») (p. 168) o para anticipar lo que se va a decir en el monólogo (p. 230).

Los monólogos del «Vitaminas» presentan su mundo interior. Analiza su presente modo de vivir recordando un pasado inútil. Su presente soledad y fracaso se ve como fruto de una actitud suya «provocada, es cierto, por un conjunto de reglas de significación dudosa» (p. 69). Asegura que su destino como el de los profetas «no está escrito en el horizonte, sino en los muros de los subterráneos y en los vestíbulos de las casas baratas» (p. 203). Una vez que ha examinado su situación actual no pierde la esperanza de que «aún podría salvarme», «tal vez haya un sitio donde no puedan encontrarme» (p. 203).

A pesar de que los monólogos de Villar también aparecen con un orden léxico y gramatical, en el último (pp. 231-233) se despliegan sus maldades, sus temores y sus inseguridades a la vez: «escribir insultos [...] Rayar los coches [...] es fácil fabricar también algunas pegatinas [...] Matar también al perro del vecino [...] ¿Y su perro? Hace días que no lo veo. Me lo ha envenenado un hijoputa [...] No hacerle nada a Rosario [...] A mi hijo le enseñaré cosas de botánica [...] Llamo otra vez. Cero noventa y uno. Policía. Soy el comunicante anónimo [...] es probable que todos estos años haya estado viéndose con el Vitaminas» (pp. 230-232).

Para los personajes de *Visión* que se sienten fracasados, que no reconocen valores, ni en ellos, ni en los otros, que no se respetan

y que, de una forma u otra, todos se hacen daño, se vuelve una amenaza el revelar su propia interioridad. Varios personajes de las novelas de Juan José Millás expresan su deseo de aniquilar su interioridad. Este deseo se ve en la tendencia a negar los orígenes maternos de alguna forma. En *Cerbero* el hijo mayor rechaza a su madre. Simbólicamente y como expresión de este instinto destructor, el protagonista tortura a los ratones y espera con placer que paran para ver cómo devoran a sus hijos. En *Jardín*, Román termina asfixiando a su madre y a su hermana. Estos dos personajes expresan su identificación con el padre, pero nunca con la madre. En *El desorden de tu nombre* Julio simbólicamente niega el amor de su madre al rechazar la taza de caldo. En *Visión*, «el Vitaminas», de manera similar a la de Julio, niega el amor de su madre simbólicamente cuando recuerda que de niño, esperaba un descuido de ella para arrojar la comida a la basura.

En *Visión del ahogado*, Luis termina siendo capturado en un espacio subterráneo. En el cuarto de las calderas donde se refugia el perseguido y bajo los efectos de la fiebre que padece, tiene Luis su última visión la del ahogado. La subterrneidad de los espacios en *Visión* parece representar un deseo de escapar del exterior buscando una forma de penetrar en la interioridad. Esto podría simbolizar la búsqueda de una afirmación del ser, de una señal de identidad, de una razón de ser que no radica en los orígenes maternos sino en el propio ser, en el individuo. Los personajes usan los espacios físicos como escondites y sus diálogos no son comunicativos. Revelan su interioridad a través de sus monólogos y de sus acciones.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke. *Narratology*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.  
 Becker, Ernest. *The Structure o Evil*. New York: George Braziller, Inc., 1968.  
 Millás, Juan José. *Visión del ahogado*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1977.  
 Sobejano, Gonzalo. «Juan José Millás, fabulador de la extrañeza», *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987, pp. 195-215.